

Подобное разнообразие равноправных субъективных позиций — в отличие от монологичности субъектной организации лирического повествования в «Дон-Жуане» — определяет новаторский характер душкинского лиризма и является выражением общего «полифонического» принципа творческого мышления автора «Евгения Онегина».

А. А. ЗЕРНЮКОВА
Актюбинский пединститут

ПРОШЛОЕ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ «МЕСЯЦА В ДЕРЕВНЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА И «ДЯДИ ВАНИ» А. П. ЧЕХОВА

В современном литературоведении активно исследуются традиции в чеховской драматургии, в том числе и связи «Тургенев—Чехов»¹. В основном осуществляются попытки выявить стилевую общность пьес драматургов. Свою задачу мы видим в определении конфликта и в исследовании того, как он реализуется, но лишь под одним, далеко не исчерпывающим углом зрения, акцентируя внимание на временной организации действия, а еще уже — на прошлом времени.

В центре сложной интриги — главная героиня Наталья Петровна Ислаева. Ее образ стягивает в один драматический узел главные сюжетные линии, в основе которых — «треугольники»: Наталья Петровна—Беляев—Верочка; Наталья Петровна—Ракитин—Беляев; Наталья Петровна—Ракитин—Ислаев.

Действие драмы основано на случае, не укладывающемся в рамки привычной жизни,—это зарождение и развитие чувства Натальи Петровны к учителю Беляеву.

Внутренний характер этого события обусловил особое развитие драматического действия в пьесе.

В экспозиции мы застаем ее героев за обычными занятиями, привычными разговорами, причем каждый из них говорит о своем. Пространственно-временная точность (Гостиная. 3 часа дня) способствует психологической достоверности исходной ситуации пьесы. Отсутствие деления действия на сцены подчеркивает стремление драматурга воспроизвести обыденный ход жизни.

Но постепенно в этих, казалось бы, необязательных репликах,

¹ См.: Бердников Г. П. Чехов-драматург. 2-е изд. М., 1972; Пустовойт П. Г. Тургеневское начало в драматургии Чехова // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973; и др.

беседах обнаруживается общее, главное — заметная для всех перемена в состоянии хозяйки усадьбы Натальи Петровны.

Целый ряд диалогов составляет завязку пьесы: разговор Натальи Петровны с Анной Семеновной, с Ракитиным, с доктором Шпигельским, с Верой. Важнейший момент завязывающегося конфликта — изменение отношения Натальи Петровны к предложению Шпигельского о Вере: сначала она не допускает мысли о том, что ее воспитанница, еще ребенок, может выйти замуж, но выслушав восторженный рассказ Верочки о Беляеве, она уже сходу не отвергает предложение Шпигельского. Эта сцена обнаруживает решающую перемену в ее внутреннем состоянии — появился серьезный интерес к Беляеву.

Эта перемена и движет действие пьесы дальше. Действие развивается, постепенно вовлекая в свое течение все большее количество действующих лиц и раскрывая их взаимоотношения — сближение Верочки и Беляева раздражает Наталью Петровну, что дает основание Ракитину догадаться о ее отношении к Беляеву. Кульминации действие достигает в сценах объяснений, в результате которых конфликт разрешается путем удаления невольного «виновника» событий — Беляева и совсем безвинного Ракитина, на которого пало подозрение; Верочку выдают замуж.

Действие драмы не отличается остротой сюжета, ярким драматизмом борьбы героев за различные интересы.

Сложность конфликтной ситуации в пьесе И. С. Тургенева, имеющий внутренний, психологический характер, обусловлена новизной и глубиной чувств, переживаемых героинями Натальей Петровной и Верочкой, противоречивостью мотивов их поведения, осознанием обеими женщинами-соперницами переломного момента в их судьбе. Именно по этой причине в пьесе обилие «историй», рассказов о прошлом, прямо не вплетающихся в развитие действия. Они дают возможность приблизиться к той полноте характеров, которая позволила бы судить о внутреннем мире героев, об их внутренних противоречиях.

Для воплощения сложного социально-психологического драматического конфликта становится недостаточным воспроизвести поведение героев в конфликтной ситуации. Необходимо «обоснование» этого поведения, проникновение в его мотивы. Это и обуславливает важнейшие структурные особенности тургеневской драмы: усложнение сюжета — наличие нескольких сюжетных линий (оно связано со стремлением полнее обрисовать характер в столкновении его с другими героями, в различных поворотах действия) и наличие внесюжетных элементов — «историй» героев, их рассказов о прошлой жизни. Тесно связано с этими особенностями воспроизведение привычного уклада жизни в усадьбе, о чем будет сказано особо.

Материал прошлой жизни — уже свершившееся — в драматургии необходим и вполне закономерен: он содержит информацию о том, как возникла та ситуация, которая воспроизводится в пьесе, о той цепочке событий, последним звеном которой является основа сюжета пьесы. Таким образом, традиционно материал прошлой жизни прямо участвует в развитии интриги пьесы.

В реалистической социально-психологической драме материал прошлой жизни героев необходим, кроме того, для обоснования закономерности конфликта и поведения в нем героев. Не участвуя прямо, такой материал обнаруживает себя уже в чуждых драме повествовательных элементах и порождает определенную конфликтность разнородных начал в развитии драматического действия.

Как проявляется эта конфликтность в пьесе И. С. Тургенева?

В основе своей она отвечает традиционным драматургическим канонам: в центре ее — случай, событие, следовательно, действие будет по необходимости «закрывается», устремляясь к развязке, и всемерно приближать ее.

Сложная внутренняя борьба в душе героини лежит в основе ее отношений с Ракитиным, Беляевым, Верочкой; затем в результате ложного треугольника в интригу драмы оказываются вовлеченными Ислаев, его мать. Все же другие герои в ней не участвуют вовсе, или их участие можно определить только как косвенное — они необходимы для воссоздания атмосферы жизни в усадьбе. Например, только внешне связана с главной интригой пьесы линия Шпигельского и Лизаветы Богдановны.

События в пьесе развиваются в течение трех дней, таким образом, нельзя не отметить чрезмерного нагнетания сложных психологических состояний, переживаемых героями. Пространство пьесы также традиционно: действие замкнуто в традиционных для драмы интересах — гостинной и беседке.

Однако драматург-новатор не только стремится глубже «обосновать» происходящее с героями, он стремится сохранить «преемственность», связь события, воспроизводимого в пьесе, с привычным, уходящим корнями в прошлое ходом жизни героев; в начале первого действия обнаруживаются элементы ее структурного воспроизведения — особое «сцепление» реплик героев, в результате чего и создается впечатление обычных занятий, свободно текущих разговоров героев. Но эти особенности не могли развиваться в рамках пьесы, подвижной «частным» конфликтом.

На рубеже XIX—XX вв. сформировался новый, необычный для драмы конфликт — в нем герои противостоят всему окружающему их укладу жизни. Этот конфликт объединяет все поздние пьесы Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Однако гармонии его воплощения драматург достигает лишь в последних двух. Поэтому, сравнивая «Месяц в деревне» и «Дядю Ваню», мы помним о том, что поэтика чеховской пьесы противоречива, но признаем также, что в целом она представляет собой уже принципиально иную систему; ее организующее начало — новый, «общий» конфликт.

Чеховское драматическое действие — это единство его внешней линии (поступков и переживаний героев, т. е. линии субъективной) и внутренней линии, в которой стремящаяся к завершению внешняя линия «размыкается» — открывается широкому течению жизни.

Основой развития действия «Дяди Вани» являются взаимоотношения Войницкого, Серебрякова, Елены Андреевны, Астрова, Сони. Именно анализ того, как воспроизводятся эти взаимоотношения, и дает нам представление о характере поисков гармонии внешней и внутренней линий в пьесе.

Взаимоотношения Войницкого и Серебрякова следует признать особо важными. Самая отдаленная от сценического времени действия завязка этих отношений — знакомство Войницких с Серебряковым и замужество сестры произошло 25 лет назад. Тогда же определился и уклад жизни Войницкого, посвятившего мысли и труды профессору.

Год назад в их отношениях обнаружился перелом. Войницкий прозрел, он увидел всю бессмысленность деятельности Серебрякова.

С приездом Серебряковых в усадьбу начался самый драматический период в их отношениях.

Что же происходит в первом действии? Обнаруживается, что с приездом Серебряковых неприязнь Войницкого к профессору обострилась. В рамках развивающегося действия острое разочарование Войницкого в Серебрякове усугубляется возникшим в нем чувством к Елене Андреевне.

Отмеченное обстоятельство чрезвычайно важно: в чеховских пьесах воспроизводится не обыденное течение жизни вообще, а один из ее этапов, в котором что-то новое, «драматическое» не может завершиться, изменить сложившееся течение жизни. То, каково это новое, событийное, и как оно воплощается в пьесе, становится решающим в воплощении действия, в единстве его внешней и внутренней линий.

В первом действии «Дяди Вани» намечается несколько любовных треугольников: Войницкий — Елена Андреевна — Серебряков, Войницкий — Елена Андреевна — Астров, Астров — Елена Андреевна — Соня. Как видим, «постоянная величина» в них — Елена Андреевна, однако как непохожа ее роль на ту, которую играет в «треугольниках» рассмотренной нами пьесы «Месяц в де-

ревне» И. С. Тургенева Наталья Петровна Ислаева — главная героиня пьесы, организующий центр всех отношений героев.

Отметим, что только отношения Астрова и Елены Андреевны зарождаются в рамках развития действия, но специально в нем не выделяются, не выдвигаются в центр.

Астров приезжает в усадьбу по вызову Елены Андреевны: профессор вчера «хандрил». К Астрову профессор относится неприязненно и недоверчиво; видимо, он не замечал Астрова ранее в аналогичных ситуациях (Елена Андреевна: «При мне он был уже три раза...»), не замечает и теперь. Астров сам напоминает Елене Андреевне о цели своего приезда, а затем: «А я-то сломя голову скакал тридцать верст. Ну да ничего, не впервой. Зато уж останусь у вас до завтра и по крайней мере выплюсь». Его слова, обращенные к Елене Андреевне, подхватывает Соня: «И прекрасно. Это такая редкость, что вы у нас ночуете». Но, как это часто случается, за ним приехали. На прощанье он обращается к Елене Андреевне с приглашением побывать в его «именьишке», где есть «образцовый сад и питомник». Вступая в диалог, Елена Андреевна задает Астрову вопрос, который в силу своей большой значимости мог бы, казалось, занять иное место, стать исходной точкой целой сюжетной линии: «Мне уже говорили, что вы очень любите леса... но разве это не мешает вашему настоящему призванию? Ведь вы доктор». Но эта реплика не акцентируется, она лишь «дает тему» общему разговору, в котором слышится ирония Войницкого, отрицающего все благие порывы, воодушевление Сони, защищающей благородное дело любимого человека; наконец, обнаруживается горячее желание сохранить красоту, противостоять потребительству самого Астрова. Но к этому моменту жизни им уже выстрадано горькое и ироничное отношение к возвышенным словам. На монолог о лесах в финале первого действия его «провоцирует» присутствие красивой женщины, к которой у него зародился интерес.

Первое действие открывается разговором Астрова с Мариной, которая наливает ему чай:

«Астров (нехотя принимает стакан). Что-то не хочется.

Марина. Может водочки выпьешь?

Астров. Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно.»

Эти и многие другие детали пьесы говорят о том, что Астров острее, чем другие герои, переживает постепенное разрушительное влияние обыденной равномерно текущей жизни, затягивающей в свое болото.

Начиная с «Чайки», А. П. Чехов разрабатывает новую, ранее в драматургии неведомую, художественную, реальность — «перетекание» одного дня в другой: «вчера» в «сегодня», а «сегодня» в «завтра», «завтра» предопределено повторением «сегодня» того,

что было «вчера»... Так складывается привычное, каждодневное течение жизни героев.

«Сегодня» протягивает нити не только во вчерашний день. Рамки привычного течения жизни расширяются, включая события давно минувшие. Однако в первом действии «Дяди Вани» материал прошлой жизни героев подчинен и традиционным драматургическим принципам. Что имеется в виду?

Развитие действия здесь часто тормозится диалогами (монологического характера), которые по своему назначению сближаются с повествовательными элементами, «обосновывающими» характеры героев и мотивы их поведения. Первое действие «Дяди Вани» включает рассказ Астрова о своей жизни, Войницкого — о себе, своей сестре, Елене Андреевне; историю своей жены рассказывает Телегин и др. В дочеховской драматургии элементы, чужеродные в развитии действия, хотя и не нарушают традиционного замкнутого единства, все же воспринимаются как «недраматические» — в чеховских пьесах внесюжетные детали органично входят в общую целостность действия, в гармоническое единство внешнего и внутреннего конфликтов.

Следствием доминирования повествовательности в первом действии является его — конечно, условное, — деление на сцены: недостаточно обоснованный ситуативно рассказ героя неизбежно тормозит развитие действия, разрушает целостность течения жизни в пьесе и выдвигает рассказчика на первый план, в центр сцены. Это происходит, например, в сцене Астрова и Марины — очевидно, что эту сцену «ведет» Астров; во второй сцене, в которой участвуют Астров, Войницкий, Марина, в центре — Войницкий...

Особенно велика доля повествовательности в монологах Войницкого: это наиболее решительный шаг в сторону осуществления традиционного «моносюжета» в рамках новой художественной системы пьесы в целом.

Второе действие пьесы происходит ночью. Душно, собирается гроза, «окно хлопает от ветра». С Серебряковым вновь случится приступ подагры (но в сценических рамках пьесы это первый приступ). В обстановке ночи, собирающейся грозы новый приступ болезни обостряет переживания профессора вынужденного жить вдали от привычного почтенного окружения, в усадьбе, «каждый день видеть... глупых людей, слушать ничтожные разговоры...» Профессор и Елена Андреевна говорят о болезни. Их беспокойство и волнение усиливаются с проникновением в разговор тем старости, смерти, молодости и красоты, смысла жизни, труда. Эти разговоры для героев не новы, повторяясь, они становятся привычными. Но в этот момент их внутреннее напряжение сильнее. «Я изнемогаю», — говорит Елена Андреевна. Очевидно, не столько от физической усталости, сколько от бремени переживаемого напряжения.

беспокойства («Неблагополучно в этом доме», — эти ее слова звучат именно во втором действии).

Атмосфера напряжения, беспокойства пронизывает все действие. Привычный ход жизни в усадьбе еще не нарушен, однако почти все герои близки к какому-то взрыву, перелому.

Вновь признается в любви Елене Андреевне Войницкий. Но в этот момент его переживания особенно драматичны («О, как я обманут!»). Ирония исчезает, обнажается боль и горечь человека, посвятившего жизнь «ничтожеству». (И в диалоге с Еленой Андреевной, и в монологе Войницкого все еще есть некоторые «следы» повествовательности.)

Внутреннее состояние Сони — сосредоточенность, погруженность в ожидание счастья. Эти чувства в ней не колеблет и объяснение с Астровым, который, по существу, признался, что влюблен в Елену Андреевну (Соне мешает его услышать сосредоточенность на собственных чувствах).

Как и раньше, Астров приглашен к больному профессору, но тот вновь отказался от его помощи.

Астров не уехал... Он и Елена Андреевна во втором действии не встречаются, но каждый из них ощущает присутствие другого в доме и ожидает встречи (Елена Андреевна в диалоге с Войницким: «Где доктор?», Астров в последующем диалоге с Войницким: «Мне как-будто послышался голос Елены Андреевны»).

Увлечение Еленой Андреевной, волнение, общее неблагополучие — все это послужило причиной его не совсем обычного поведения: он стал «нахальным и наглым до крайности». Астров не впервые переживает это состояние; но, скорее всего, никогда ранее это состояние не было столь противоречивым: здесь и любовь к человечеству, ко благу всех людей, но и то, что роднит героя с хамом и самодуром.

Общее напряжение, волнение усиливается, спадает и вновь поднимается выше прежнего. Высшей степени напряжения второе действие достигает в финале: «Нельзя!» — Серебряков запретил играть на рояле.

Итак, развитие второго действия — это установление, обретение относительной гармонии внешней и внутренней линий в пьесе. Однако она вновь нарушается — в третьем действии. В нем возобладает традиционная событийность (в противовес повествовательности в первом действии), т. е. субъективная важность для героев развивающихся в третьем действии отношений. А это значит, что развитие их отношений по необходимости будет стремиться к какому-то завершению. Влияние традиционной событийности — в том, что кульминацией становится частное в контексте сложного, двупланового действия: событие — выстрел; но будет два выстрела, и оба — мимо цели, таким образом, традиционная событий-

ность все же не подчиняет себе развитие третьего действия целиком. Однако ее возрастание здесь подтверждается и тем, как изменилась роль Елены Андреевны в названных выше «треугольниках»: функционально ее роль напоминает в третьем действии ту, какую играет Наталья Петровна в пьесе И. С. Тургенева.

В начале третьего действия в общем разговоре Войницкого, Сони и Елены Андреевны вновь (см. второе действие) возникает вопрос Елены Андреевны: «Где доктор?». На вопрос откликается Соня. Ей нужно поговорить с Еленой Андреевной, рассказать о своей любви. Елена Андреевна с согласия Сони отправляется сделать «допрос» Астрову («Любит или не любит — это не трудно узнать»). Это ускоряет признание Астрова в любви к Елене Андреевне («Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас...»). Привычный ход его жизни нарушился. Вовремя этой сцены появляется Войницкий с букетом осенних роз для Елены Андреевны. Герои смущены, взволнованы. Елена Андреевна стремится к естественному завершению этой ситуации: «Я должна уехать отсюда сегодня же!»

Волнение не оставляет Войницкого (и Елену Андреевну) и в последующей, общей сцене, в которой Серебряков объявляет всем о своем плане продать имение.

Горечь Войницкого от бесцельно прожитой жизни, обостренная неудачей в любви к Елене Андреевне, прорывается в выстрелах. Серебряков не является для него воплощением всех зол окружающей жизни. И все же Серебряков здесь — главный и единственный враг Войницкого («враг», не оказывающий сопротивления и готовый примириться. Скорее то, как воспроизводится поведение Серебрякова, убеждает нас в том, что главное в их отношениях — не личная вражда; сам уклад жизни, который воспроизводится в пьесе, противопоставляет их друг другу).

Традиционная событийность в большей мере определяет характер временного течения третьего действия. Ранее указывалось на то, что в развитии чеховского драматического действия совмещаются «сейчас» и «обычно», «сегодня» и «каждый день». Субъективная же важность развивающихся событий неизбежно обостряет в них то, что происходит они «сейчас», «сию минуту». Действительно, события в третьем действии «Дяди Вани» приобретают настолько большое значение, что стремятся разорвать цепь равномерно текущих дней. Более того, они действительно нарушают ритм привычной жизни героев: развитие событий в первом—третьем действии занимает несколько месяцев, а в третьем—четвертом—несколько часов. Такая временная организация порождает конфликтность в развитии финального действия и действия пьесы в целом.

События третьего действия повлекли за собой отъезд Серебряковых. Можно ли считать, что отъезд «развязывает» все драма-

тические «узлы», возникшие в ходе развития действия, т. е. является ли он развязкой, и если нет, то почему?

Отъезд последовал через несколько часов после выстрелов Войничкого; казалось бы, выстрелы и отъезд естественно объединяются как кульминация и развязка. Но уже в момент отъезда жизнь в усадьбе все больше погружается в атмосферу привычных занятий и разговоров. Более того, действие строится так, что установление такой атмосферы неизбежно: никакие субъективные важные поступки не могут изменить уклад окружающей жизни героев, жизни, отнимающей силы, надежды, мечты, подчиняющей своему ритму... Такую композицию невозможно воплотить в рамках традиционной драматической системы, где герои действуют и противодействуют, добиваясь какой-либо цели, где доминирует субъективно значимый поступок. Но мы отмечали традиционный сюжет в третьем действии чеховской пьесы, хотя и признавали, что здесь не все подчинено «сейчас». Гармония «сейчас» и «обычно» оказалась нарушенной, в наибольшей степени в третьем акте, в какой-то мере — в первом. Четвертое действие должно было гармонизировать внешнее и внутреннее, но здесь коллизия лишь приближается к равновесию, осуществляется поиск оптимальной для выражения «общего» конфликта формы.

Итак, пьесы И. С. Тургенева и А. П. Чехова движут разные по своей природе конфликты: у И. С. Тургенева — борьба в душе героини, а это одна из разновидностей «частного» конфликта; у А. П. Чехова — противостояние героев всему укладу окружающей их жизни, т. е. одна из разновидностей «общего» конфликта.

Пьесы Тургенева и Чехова — реалистические произведения жанра социально-психологической драмы, имеющие некоторые общие стилевые черты. Но то, что в их основе принципиально разные по своей природе драматические конфликты, становится решающим в несходстве драматических систем, лежащих в основе художественного мира той и другой пьесы.

Н. В. ПРАЩЕРУК
Тюменский университет

К ВОПРОСУ О ТИПЕ «ФАТАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОМ РЕАЛИЗМЕ

Традиция изображения «фатального человека» в русской реалистической литературе имеет давнюю историю. Зародившись в 30-е гг. XIX в. как реакция художников слова на вульгаризированный, опошленный романтизм, ставший фактом обыденного сознания многих людей и определивший их бытовое, повседневное пове-